

PARA SALVAR DEL OLVIDO. RESCATE DE UNA ESCULTOPINTURA DE ROLANDO LÓPEZ DIRUBE

Elisa Serrano González *

*"La única forma de no ser esclavo de la técnica es dominándola.
Por eso me ocupo de ella no como finalidad sino como necesidad"*

Rolando López Dirube 1928-1997.

La obra objeto de estudio e intervención forma parte de un conjunto de murales y esculturas con valor artístico para el Patrimonio Cultural Cubano. Este conjunto está ubicado en el Hotel Habana-Riviera, importante exponente de la arquitectura moderna cubana, que data de 1957. López Dirube realiza el mural que nos ocupa con técnicas mixtas y con una expresión plástica que toma lo universal del constructivismo y lo autóctono de una de las culturas africanas insertada en Cuba durante el proceso esclavista del siglo XIX: la cultura *abakuá*¹. La concepción artística incluye un sistema de iluminación propia con trece fuentes de luz, distribuidas a lo largo y ancho de la superficie estructural, relacionadas plásticamente entre sí. El mantenimiento del sistema de iluminación por personal no especializado de la edificación, dificultó las acciones de conservación en el tiempo, por lo que se decidió realizar transformaciones plásticas a la obra. Inundaciones y trabajos de ampliación arquitectónica generaron otros daños. El resultado de un paciente trabajo de investigación histórica, arqueológica, tecnológica y etiológica, hizo posible un diagnóstico y tratamiento para rescatar la imagen original perdida.

Palabras claves: constructivismo, *abakuá*, escultopintura, técnica mixta, vinelita clorhídrica², investigación y rescate.

TO RESCUE FROM OBLIVION. THE RESCUE OF A SCULPTURE-PAINTING BY ROLANDO LÓPEZ DIRUBE

*The artifact subject to study and for restoration is part of a group of wall paintings and sculptures belonging to the Cuban Cultural Heritage. The collection is located at the Hotel Habana-Riviera, which is an important exponent of the Cuban modern architecture (1957). As a creator, López Dirube makes use of a mixed technique and a plastic expression that is universally based on constructivism but also on the local *abakua* culture, introduced in Cuba from Africa during the slavery period in the 19th century. The artistic concept of the collection includes a lighting system with thirteen lights distributed along the structural area, which are also plastically interrelated.*

Conservation became a difficult task with time, as non-specialised staff was in charge of the maintenance of the lighting system. This, as well as other problems, such as floodings and building extension works, demanded the implementation of plastic transformations. As a result of patient historical, archaeological, technical, and etiological research, a diagnosis was elaborated in order to rescue the lost original image after an efficient restoration treatment.

Keywords: *constructivism, abakua, sculpture-painting, mixed technique, chlorhidric vinelite, research and rescue.*

Introducción

En la década de los 50 hubo un sentimiento renovado entre algunos pintores cubanos de integrar la pintura mural a la arquitectura. Entre ellos un joven pintor, Rolando López Dirube, ávido de conocimiento y acción, logró que en la Habana algunas edificaciones mostraran algo más que su arquitectura.

Con conocimientos en las disciplinas de arquitectura e ingeniería y dominio de la pintura, el dibujo, el

grabado y la escultura, realizó además, interesantes murales de magníficas ejecuciones técnicas y avanzado pensamiento conceptual.

Uno de sus murales, considerado dentro de su retrospectiva artística como génesis de lectura para sus posteriores esculturas y murales en hormigón, ocupó nuestra atención de investigación, conservación y restauración, hasta lograr rescatar la espiritualidad y materialidad original perdidas. Este mural está ubicado a la entrada del antiguo Casino, hoy Salón Internacional en

el Hotel Habana Riviera. Técnicas mixtas le dieron una calidad plástica muy especial, donde se destaca la iluminación propia, que, a manera de luz perpetua, enfatiza los elementos a relieve y los planos de colores como haces de luz entrecruzados.

Se presenta en una monocromía cálida de integración al entorno arquitectónico. Dirube mezcla tendencias constructivistas y cubistas, incorporándole su identidad con 90 firmas abiertas, dibujadas con símbolos de la religión de los *abakuás*, que aparentan

Recibido: 10/01/2000 Aceptado: 15/01/2001

* Profesor titular adjunta de la Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles del Instituto Superior de Arte. Especialista en la investigación, conservación y restauración de pintura mural del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. CENCREM. La Habana, CUBA.



El mural antes de las intervenciones de rescate. Área que lo ubica en el lobby del Hotel.

estar incisas en una roca a manera de petroglifos.

En 1987 recibió una “restauración” por manos inexpertas que apagaron su luz y calidad plástica. En 1993, sufrió innumerables daños por la “Tormenta del Siglo”, que azotó a la Ciudad de La Habana y una remodelación en el propio Hotel le adicionó otros daños, en 1994.

Para acometer el rescate de esta obra no se contaba con un equipo de restauradores con suficiente experiencia en el tema, por lo que se realizó un plan de captación, selección y docencia, donde se aplicó el principio de enseñanza: aprender haciendo en la solución de un problema, bajo una dirección docente especializada. Así se alcanzaron con éxito los resultados esperados.

El proyecto y la dirección general estuvo a cargo de la profesora de conservación y restauración, quien convocó a un equipo de especialistas integrado por arquitectos, ingenieros, físicos, químicos, al que se le incorporó un artesano especializado en metal para devolverle la vida a un mural *olvidado debajo de una lápida mortuoria*.

Sobre el autor y su obra

Rolando López Dirube nace en La Habana, Cuba, el 14 de agosto de 1928. Al comenzar sus estudios de enseñanza primaria, queda completamente sordo. En 1949 matricula en las Facultades de Ingeniería y

Arquitectura en la Universidad de La Habana, sin concluir los estudios. Se interesa en matemáticas y filosofía.

En 1949 realiza su primera exposición individual, en el Lyceum de La Habana.

A partir de 1950 recibe estudios de dibujo con George Grosz en el Art Students League de New York y más tarde en Brooklyn Museum Art School y Taller de Artes Gráficas de Gabor Peterdi, de la misma ciudad. Después de seguir los cursos reglamentarios de estas escuelas es becado por el Instituto de Cultura Hispánica y se traslada a Madrid, para hacer estudios en la Academia Nacional de Artes Gráficas y en las Escuelas de San Fernando y San Carlos. Una exposición retrospectiva a los 24 años de edad, se destinó para la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Su obra se encuentra expuesta en prestigiosas galerías de Florida, New York, San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, Caracas, Barcelona, Madrid, Francia, Alemania e Inglaterra, entre otras.

En 1953 comienza sus esfuerzos por interesar a los arquitectos de La Habana en incorporar el mural y la escultura a los proyectos arquitectónicos, logrando realizar más de 70 murales y esculturas de hormigón, hierro y acero para edificios públicos, escuelas e iglesias. Investiga y practica técnicas novedosas en el Muralismo. Se destacan entre otros, los seis murales del Coliseo de la

Ciudad Deportiva; el del Colegio de Arquitectos, el de la fachada del edificio del Antiguo Periódico Prensa Libre, hoy Periódico Granma y el del Hotel Habana-Riviera.

Del artista, diría Felipe Cossío del Pomar “Ante mi vista puso el artista la muestra de su arte. Realismo extraído de la naturaleza con ese ritmo oculto, palpable en la finísima línea del buril sobre la dura madera, en el estampado del lápiz litográfico, en la geometría de formas y sabios colores contrastados que enraízan en lo profundo del llamado “arte moderno” y que López Dirube nacionaliza dotándolo de esencia cubana”.³

En 1997, Dirube fallece en otra isla vecina del Caribe: Puerto Rico.

El mural del hotel Habana Riviera

En 1957 realiza el mural del Hotel Habana Riviera. Tiene una superficie aproximada de 40 m² y está pintado en vinelita clorhídrica con aerógrafo y pincel. Se presenta con altos y bajosrelieves de hormigón, mosaicos vidriados laminados en oro y silicato de etilo. Complementaban la composición plástica, estructuras de bronce y láminas de cristal a colores, que cubrían las 13 fuentes de luz.

El soporte está conformado por bloques de cerámica de 200 mm de espesor con mortero de unión arenacemento blanco, el revoque es de arena-cemento blanco 3:1 y el enlucido de arena-cemento blanco 2:1. El



El mural antes de las intervenciones de rescate. Área que lo ubica en el Salón Internacional

área escultórica es de hormigón fundido.

La gama cromática para la superficie pictórica y escultórica es cálida, en colores blanco, amarillos, ocre, rojo cadmio, siena y umbra, en perfecta armonía con las tonalidades de los espacios arquitectónicos inmediatos. La memoria colectiva recuerda, colores cálidos y fríos en los cristales que cubrían las fuentes de luz incandescente, de baja intensidad. Hasta el momento no se dispone de imágenes a color para conocer la gama cromática y su ubicación en cada fuente. En la secta abakuá el amarillo significa la vida y el blanco la muerte, colores predominantes en la obra, y quizás la variedad de tonalidades de los mencionados cristales, evoquen la diversidad de colores presentes en el traje de los “diablitos” *íreme* o *irime*,⁴ personajes que intervienen en episodios o escenas de la liturgia de los “ñañigos”, llamados también abakuás.

Impacta el movimiento del mural, que lo logra mediante los planos abstractos de la geometría y el ritmo, en el que la luz que emana de la propia estructura del mural y la que se proyecta sobre él complementan la dinámica del movimiento entre las luces y las sombras proyectadas.



Después de la remoción del repinte, reintegración de enlucido y apertura de las fuentes de luz.

Es de destacar la fantasía de luces de tonos variados y sombras que el artista proyecta desde las estructuras de bronce sobre el área pictórica. Las enfatiza con líneas negras a mano alzada con pincel, y sin ser una proyección real de las sombras, crean un efecto vibrante entre las estructuras de bronce y las líneas dibujadas que parten de un punto de fuga en el extremo lateral izquierdo del mural y que siguen la ruta de intercomunicación entre las fuentes de luz.

El mural es importante en su obra, pues en él se ven entrelazadas y fundidas sus percepciones e ideas acerca de la relación entre volúmenes y texturas.



Después del proceso de rescate y eliminación de la pared que lo fragmentaba. Perspectiva en dirección al lobby.

Deterioros y transformaciones en el tiempo

La estructura muraria intercepta por su extremo lateral derecho la cúpula del Salón Internacional ejecutada en hormigón armado. El soporte del mural de bloques de cerámica resultó débil para soportar una parte del peso de la cúpula y casi inmediatamente después de terminada la obra, esta problemática generó una gran grieta, que se agudizó con el tiempo por el propio movimiento ondulatorio del muro en el punto de intersección con la cúpula. A través de esta grieta se filtró agua y toda la agresividad del ambiente marino durante 40 años.

En los orígenes del hotel, la pared de cristal del lobby se apoyaba perpendicularmente sobre el reverso del mural por su extremo lateral izquierdo. El movimiento natural de esta pared que daba al paseo del Malecón originó otra grieta que atravesó el muro desde el extremo superior hasta el extremo inferior del mural (ver gráficas de levantamiento de daños).

Originalmente también, un 80% de la superficie del mural por su reverso daba a una terraza abierta al mar. Este lado de la pared revestida con planchas de mármol, sufrió grandes daños por las filtraciones de agua de mar y de lluvia durante el fenómeno climatológico llamado la “Tormenta del Siglo”.

Estas filtraciones se incrementaron con el tiempo por el extremo

superior que da a la azotea y por los trabajos de remodelación del Hotel en 1994, fecha en que se realizaron ampliaciones en el *lobby*; y una gran viga de hierro y hormigón ejerció una influencia de peso sobre el extremo izquierdo del mural y generó otra grieta (ver gráficas de levantamiento de daños después de la remoción del repinte). Las tuberías de la instalación eléctrica original del mural eran de metal y se alteraron por corrosión debido fundamentalmente a la humedad, lo que ocasiono más grietas que indicaban todo el recorrido de dicha instalación.

Evidencias arqueo-históricas indican que en el área donde se limitaba el *lobby* del Casino existieron tres divisiones de intercomunicación que se articulaban al mural por su extremo lateral derecho: la primera, una reja dorada con una abertura central que partía de las inmediaciones de la altura del mural. Esta división era de un diseño simple que permitía disfrutar la obra en su totalidad y en perspectiva visual de inserción al Casino.

De la segunda, se desconoce el diseño, pero existen huellas que indican una estructura de metal que abarcaba toda la altura del mural con puntos de inserción para una cornisa que sostenía una cortina, con el aparente propósito de darle privacidad al Salón Internacional.

La tercera, que se eliminó recientemente, estaba conformada por una marquetería de metal y cristales oscuros. Esta pared fragmentaba el mural e impedía su visión total.

Mediante evidencias fotográficas de 1967 se conoce que la obra sufrió transformaciones en la ubicación de las estructuras de bronce que filtraban y reflejaban la iluminación integrada al mural, así como cambios en el diseño y técnica por otras rejas que indican reproducción o elementos fraccionados de la escultura de hierro del propio autor que se encuentra ubicada en la escalera helicoidal en otro extremo del *lobby*. El mantenimiento del sistema de iluminación requería mover los cristales y las estructuras de bronce con pericia y cuidado, cosa esta que no se pudo lograr, y que con-



Equipo de restauración en funciones. Durante la remoción del repinte y apertura de las fuentes de luz.



Detalle. Pruebas para la remoción del repinte con thinner y compresas de celulosa humectadas en agua destilada.

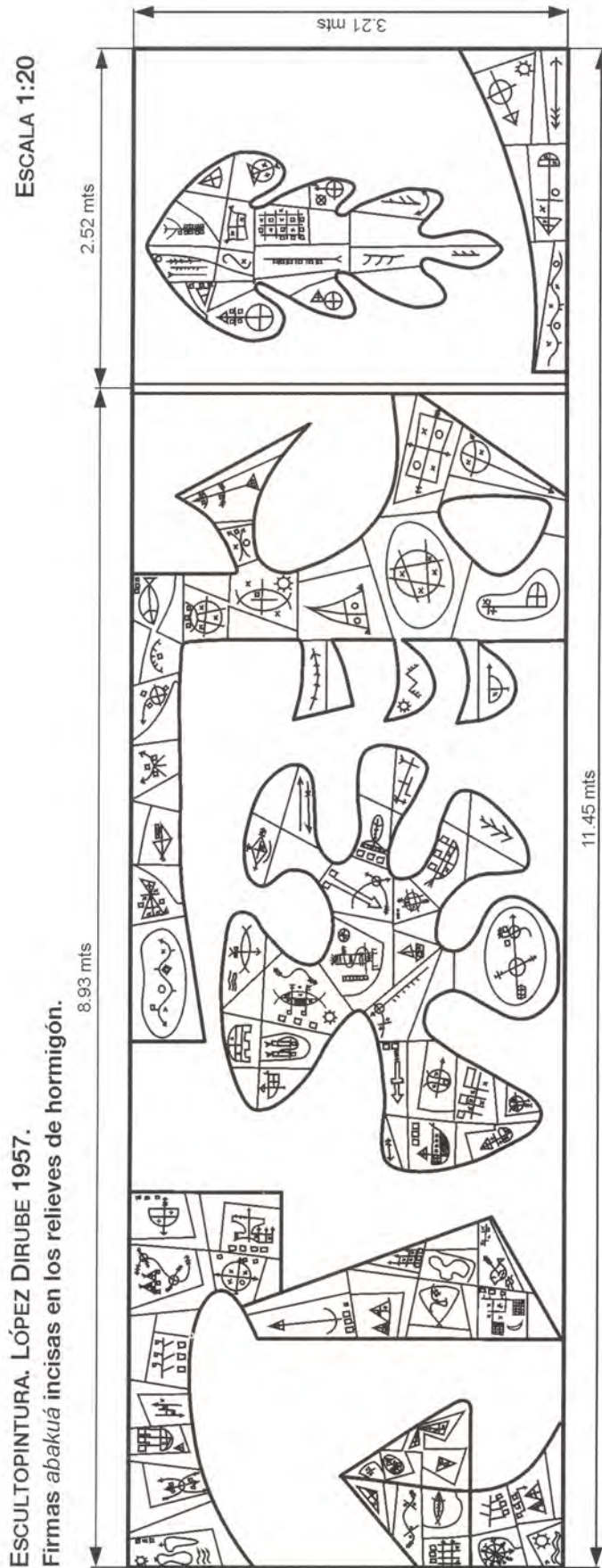
virtió en enemigo potencial del mural a cualquier empleado con manos torpes para realizar esta tarea.

La obra recibió dos intervenciones estéticas, una en 1987, en la que el pintor que la intervino, se recreó en la obra de Dirube y repintó al óleo el área pictórica y en goma laca y tinta el área escultórica. Selló las fuentes de luz con ladrillo y cemento gris y eliminó las 13 estructuras de metal que las cubrían, con lo que desvirtuó la expresión plástica original de López Dirube.

La otra intervención sucedió en 1993, tras la mencionada "Tormenta". En esa fecha el restaurador se limitó a reintegrar faltantes en la estructura y en el repinte dado en 1987 y aplicó una capa de cera en la superficie de la obra.

Análisis y conclusiones

Se inició una investigación arqueológica, etiológica y tecnológica, que permitió reconocer los grandes problemas que presentaba el



ESCUPTORINTURA. LÓPEZ DIRUBE 1957.

Firmas *abakuá* incisas en los relieves de hormigón.

Gráfico 1.

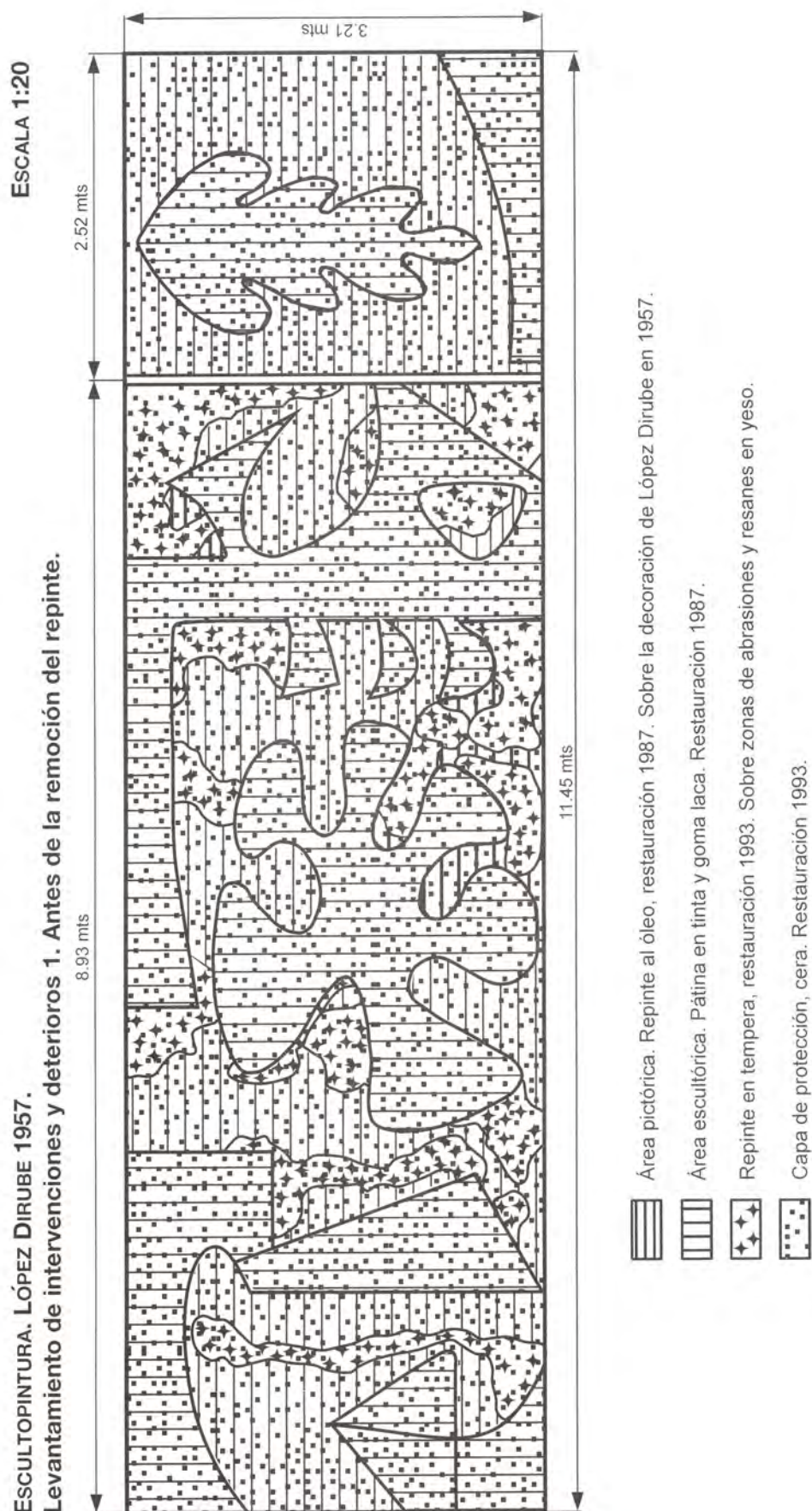


Gráfico 2.

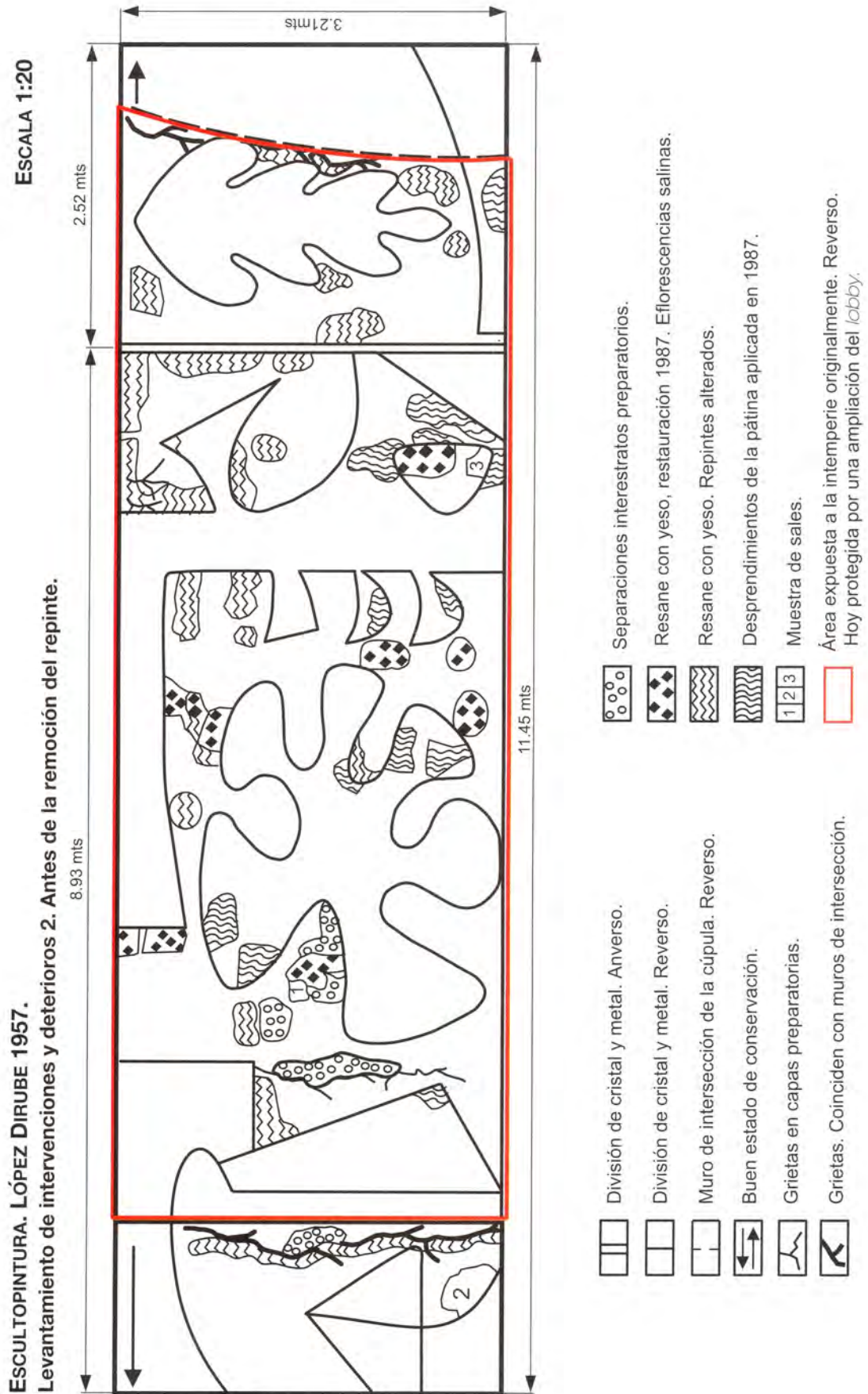
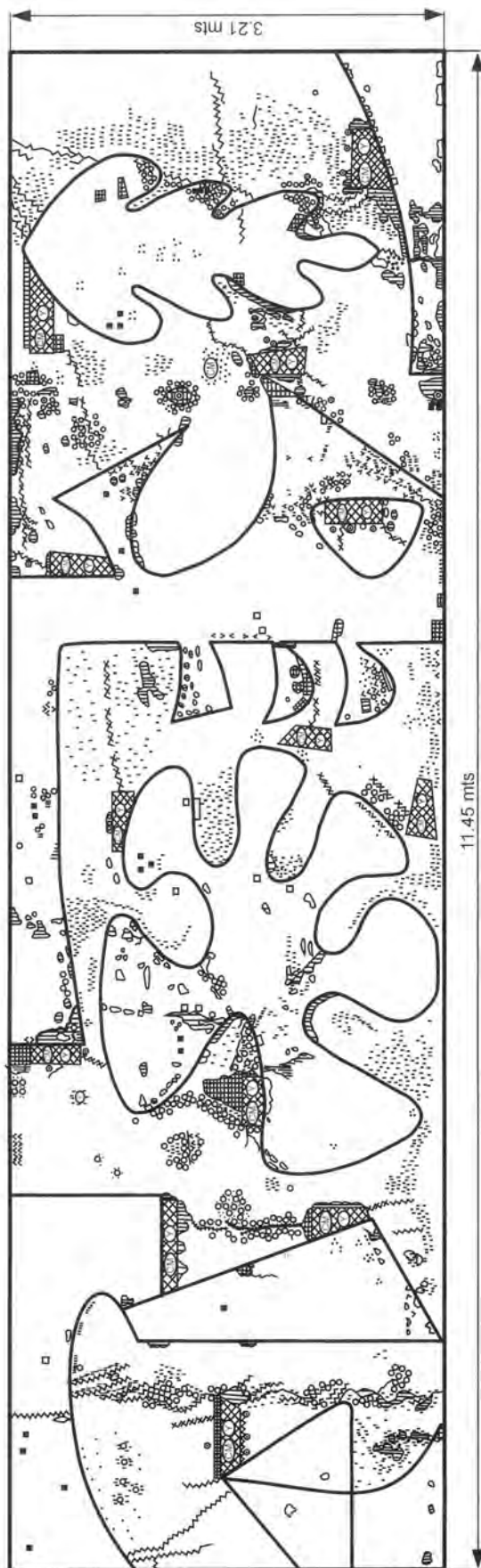


Gráfico 3.

ESCALA 1:20

ESCULTOPINTURA. LÓPEZ DIRUBE 1957.
Levantamiento de deterioros. Después de la remoción del repinte y eliminación de las divisiones de cristal.



















- | | | | | | | | |
|---|--|---|--|---|-----------------------------|---|---|
|  | Separación interestrato preparatorio.
A nivel de revoque. |  | Faltante enlucido. |  | Abrasión enlucido. |  | Faltante mosaico vidriado. |
|  | Separación interestrato preparatorio.
A nivel de soporte. |  | Resane en cemento. |  | Abrasión capa pictórica. |  | Fuente de luz |
|  | Grietas en capas preparatorias. |  | Resane en yeso. |  | Exfoliación capa pictórica. |  | Oquedad por inserción de rejillas. |
|  | Faltante revoque. |  | Grieta por corrosión conducto eléctrico. |  | Faltante capa pictórica. |  | Oquedad por inserción de reja divisoria
Lobby- Salón Internacional |

Gráfico 4.

mural de tipo estructural, de humedad y de transformaciones plásticas en el tiempo y en el diseño espacial en que se insertó originalmente. Se planteó como primer estrategia de trabajo la coordinación con diferentes profesionales que integraron de manera armónica un equipo multidisciplinario para el rescate de esta obra.

La primera acción que urgía realizar eran los trabajos de impermeabilización, en la que intervino una empresa especializada en el tema, que acometió diferentes puntos de entrada de agua pluvial con técnicas apropiadas para cada caso.

Para comenzar a eliminar los altos niveles de humedad en la

estructura muraria, se abrieron las 13 fuentes de luz mediante el inicial reconocimiento arqueológico de los distintos materiales que las sellaban. Esta apertura permitió ventilar la estructura y en poco tiempo comenzaron a bajar los niveles de humedad, lo cual se comprobó por la medición sobre muestras tomadas en momentos diferentes a las cuales se les midió su contenido de agua para desecación sucesiva.

Se hizo un análisis de la ampliación de las grietas estructurales en el tiempo, llegando a la conclusión que las que se generaron por la mencionada viga de hierro en los trabajos de ampliación del *lobby* se mantendrán en observación. Los conductos metálicos de la instalación eléctrica del mural llegaron a su más alto nivel de corrosión y destrucción por lo que se decidió reinstalar nuevos conductos eléctricos plásticos por el reverso del muro que soporta el mural para el rescate de la luminaria integrada, de esta manera se evitaron intervenciones costosas y complejas de extracción del mural para su nueva ubicación "in situ".

El mayor trabajo consistió en eliminar una gruesa capa de repinte en toda la superficie de la obra. Sabemos que no siempre este tipo de transformaciones se puede eliminar. En este caso los disolventes que plantean las investigaciones y la bibliografía para el óleo y la goma laca/tinta afectaban la pintura original llegando a fundir restos de la disolución del óleo con la capa de vinelita clorhídrica. A esto se añade que la superficie pictórica original presenta una gran textura lograda por la composición y aplicación del enlucido, donde hubiese quedado atrapado una gran parte del repinte disuelto.

Es por ello que se comenzó a investigar y a desarrollar un método de extracción del repinte por disociación en decapado paulatino hasta el acercamiento a la capa pictórica original, sin afectar su pátina de envejecimiento. El método consistió en la aplicación de thinner



Detalle. Durante la remoción del repinte.



Detalle. Remoción del repinte en acercamiento paulatino a la capa pictórica original.



Detalle. Después de la remoción del repinte y de la reintegración de enlucido.

como decapante primario con el auxilio de una lanceta de odontólogo para remover en movimiento rotatorio los fragmentos de la capa de repinte más superficiales, para luego aplicar compresas de celulosa humectada en agua destilada siguiendo igual método de remoción. Los residuos de aceite de linaza impregnados en la textura de la superficie pictórica se eliminaron en seco con aguja fina de inyección. En los fragmentos del enlucido original abrasionados, donde se había incrustado el repinte al óleo, se aplicó puntualmente A-4 para su remoción.

Después de retirar todo el repinte, nos encontramos con una superficie afectada por la humedad en la que las sales cristalizadas habían ocasionado exfoliaciones en el enlucido y abrasiones en la capa pictórica. No obstante es de señalar que lo que plantea la bibliografía sobre la resistencia al agua de la vinelita clorhídrica se comprueba en esta obra, que ante las agresiones climáticas y antrópicas a que ha sido expuesta conservaba más de un 80% de la obra original y menos de 1% de exfoliación de la película pictórica. Esta característica probada de resistencia a la humedad condujo a elegir parte del método de extracción del repinte por disociación con compresas de agua destilada.

En áreas donde se identificó la presencia de sales de sulfato, carbonatos y silicatos, se realizaron trabajos de desalinización. En zonas donde se detectaron separaciones inter estratos preparatorios de mortero, se realizó la consolidación estructural con una mezcla de inyección basada fundamentalmente en cemento blanco, cal apagada y Primal Ac33. A esta mezcla se le adicionó arena sílice para el caso de grandes cavidades.

La restitución de morteros perdidos se realizó con una mezcla de arena sílice y cemento blanco, con dosificaciones acordes a las empleadas en los estratos originales; en faltantes de morteros de reducida dimensión y grosor se adicionó Primal Ac33 con el pro-



Detalle. Antes de la restauración, donde se evidencia la ubicación de una fuente de luz debido a la reacción del estrato superficial de yeso que la sellaba con la humedad de filtración.

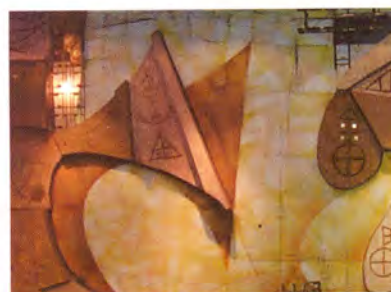


Después de la restauración y reproducción de la estructura metálica.

pósito de mejorar la adhesividad de la mezcla.

Para la reintegración de faltantes en la capa pictórica se utilizó la técnica a la acuarela con el sistema de punteado y en las abrasiones de la capa pictórica se utilizó pintura acrílica. Como fijación y protección final de la superficie mural se aplicó Paraloid B72 diluido en tolueno al 4%.

Se logró reunir evidencias fotográficas para comenzar la reproducción de las estructuras de bronce y articularlas a la obra nuevamente. Como método, en cada una de las fuentes de luz, se hizo una investigación de los materiales gráficos disponibles, usando los recursos de los sistemas ópticos y los de computación. El primer boceto se obtuvo por ampliación de la imagen, se buscó la relación de escala en cada parte de los materiales gráficos, se



Detalle. Después de la reintegración de color, de la eliminación de la pared de cristal que fragmentaba el mural y de la instalación de la iluminación propia.

introdujo en una microcomputadora usando un "scanner" de alta resolución, se trató en éste para eliminar las sombras y cualquier otra información que no fuese de interés y se amplió lo necesario para obtener información a nivel de detalle.

Estos datos se analizaron y se cruzó la información con los datos

T. QUINTANA

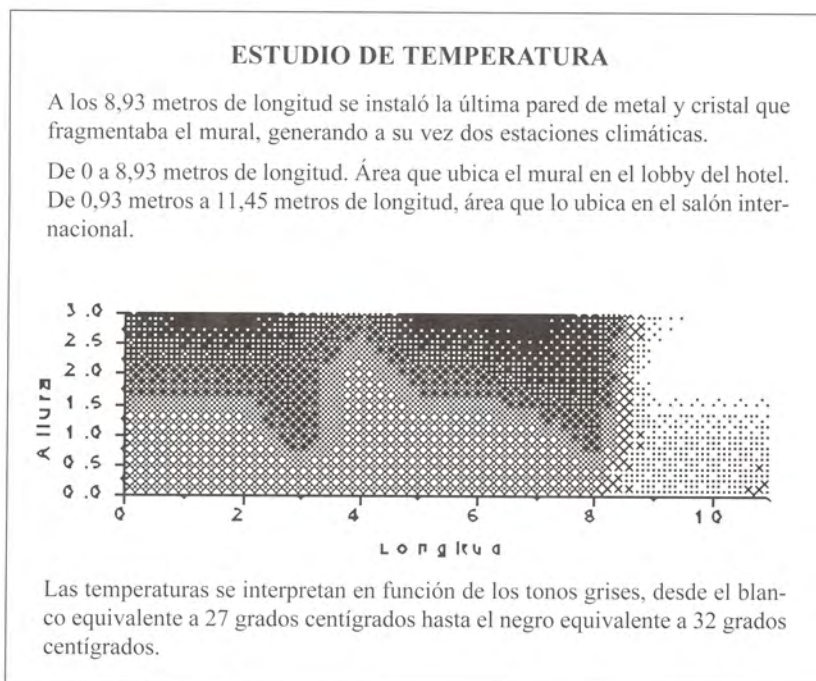
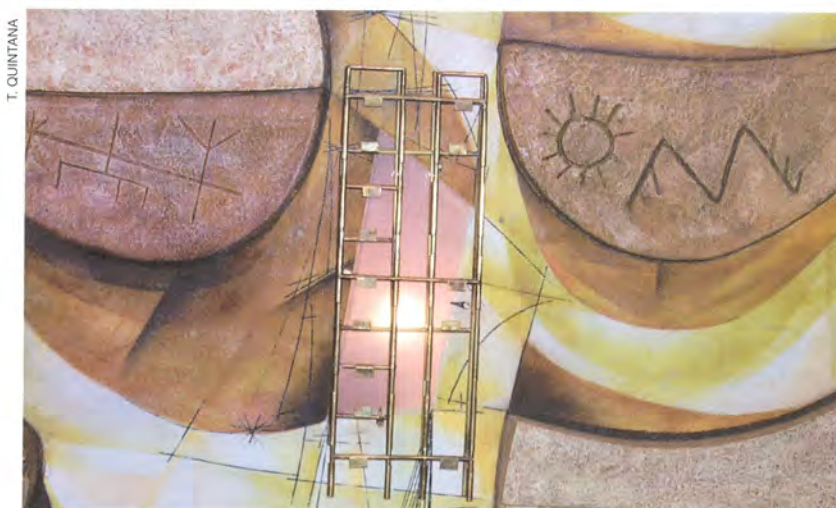


Gráfico 5. Estudio de temperatura.



Detalle. Durante el proceso de limpieza.



El mismo detalle después de la restauración.

correspondientes en el mural después de restaurado, y con la huella que estas estructuras dejaron en la superficie donde estuvieron inicialmente.

Con todos estos elementos se elaboró una maqueta que se colocó en la fuente de luz para comprobar su relación con los demás elementos de la composición pictórica y se realizó el ajuste final.

Se elaboraron los planos necesarios para que una especialista en artesanía del bronce hiciera la estructura. Se colocó en el mural y se tomaron las fotos desde el mismo ángulo en que se tomaron las fotos de referencia. Se compararon las fotos y se introdujeron las modificaciones necesarias para lograr que el resultado fuese el de mayor acercamiento a la obra original del artista.

Las láminas de cristal a colores que cubrían las fuentes de luz se reprodujeron en cristal nevado sin color porque hasta el momento no se han encontrado fuentes gráficas a color que permitan llevarlas a su expresión original. Al ser estas láminas de cristal un elemento articulado al mural y por tanto removible cuando se obtenga información precisa se podrán sustituir.

Se hizo un estudio completo de la luminaria que incidía en el mural para su rescate. Después de realizar un estudio e investigación sobre el proyecto de iluminación del autor de la obra, se llegó a las siguientes conclusiones: Se emplearon tres sistemas de luces compuestas por una iluminación desde el falso techo con el objeto de bañar las superficies más bajas del mural, combinada con una iluminación rasante para acentuar el relieve. Otra, ubicada también en el falso techo, con luz de neón para la iluminación de la parte más alta y una tercera solución en registros incluidos dentro de la obra y que se convierten en fuentes de luz que participan armónicamente como elementos del conjunto y que interactúan con los enrejados que se superponen a las fuentes de luz. En el falso techo se emplearon luminarias con elementos difusores para suavizar el cono de luz y luminarias bañadoras

de pared (wall washer) empotradas con reflectores asimétricos y lámparas de 100 watts.

Se mantendrá la luz de neón y se utilizaron focos incandescentes de 25 W en las fuentes de luz integradas al mural. Mantener estos focos encendidos a perpetuidad será un reto para la conservación del mural.

Se retiró la pared de cristal, que generaba dos estaciones climáticas y obstaculizaba la visión completa de la obra, para reproducir la reja original articulada al mural.

Los estudios de temperatura se realizaron con un termómetro infrarrojo C-700C de la Linear Laboratorios. El procedimiento a seguir fue: una medición de las temperaturas en todo el mural en un instante dado (se escogió el mediodía para tener todas las cargas térmicas a plenitud) y un análisis de la variación de temperatura en el tiempo a lo largo del día, en tres puntos característicos.

Ya estamos en el momento de decir que hemos salvado del olvido el mural de Rolando López Dirube en el Hotel Habana Riviera, otorgándole nuevamente su valor para el Patrimonio de la Nación.

Entrevistas

Florencio Gelabert. Escultor. Entrevista en La Habana, 1994.

Rita Molinero. Profesora de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Departamento de Humanidades. Entrevista en el Hotel Habana Riviera. Abril de 1998.

Rogelio Martínez Furé, Director del Conjunto Folklórico Nacional. Entrevista en el Hotel Habana Riviera. Marzo de 1998.

Bibliografía

Alfaro Ziqueiros, David: *Cómo se pinta un mural*. Editorial Arte y Literatura. 1985.



Detalle. Fotografía tomada en 1957.

Arriola Grande, Maurilio. Diccionario literario del Perú. 1968.

Piedras de López Dirube. Catálogo de Exposición Lyceum de La Habana. 1949.

Pau Llosa, Ricardo Dirube. ALA Enterprise. ALA Art Editions, U.S.A. Editorial Playor. Colección Arte Original, España, 1979.

Fotos de la época.

Equipo interdisciplinario

Proyecto, dirección general y participación en los trabajos de rescate y conservación.

Elisa Serrano González.

Equipo Docente en Adiestramiento en los trabajos de rescate y conservación.

Susette Rodríguez, Yolanda González, Madelaine Ortega, Azul Sánchez, Tania González, Acelia Rodríguez.

Trabajos de Impermeabilización.

IMPERMAX-EMPRESTUR S.A. Cuex S.A.

Análisis de temperatura y humedad.

Dra. Beatriz Moreno. Instituto Superior de Arte.

Análisis de Laboratorio.

Lic. Aida Rodríguez. CENCREM.

Proyecto de Rescate de la iluminación Original.

Ing. Armando Pubillones. CODEMA.

Investigación y reproducción de las estructuras de bronce.

Ing. Antonio Figueiras. Asociación Cubana de Publicitarios y Propagandistas.

Ejecución de las estructuras de bronce.

Lic. Madelaine Ortega.

Consultor para la corrosión en el hormigón.

Ing. Aníbal Fernández, Ministerio de la Construcción.

Notas al texto

- 1 La Sociedad Abakuá. "Abakuá es una orden religiosa y una sociedad de ayuda mutua cubana, para hombres, establecida por los africanos en Regla, La Habana, en 1836. Abakuá se deriva de las "sociedades de leopardo", para hombres del Àbàk pà (Ejagham), pueblos Efut y Efik del viejo Calabar en el sureste de Nigeria"... "esta organización no proselitista y no basada en un texto se ha expandido por las ciudades portuarias de La Habana, Matanzas y Cárdenas, en el noroeste de Cuba". Miller, Ivor: "Obras de fundación: La sociedad abakuá en los años 90". Caminos, revista cubana de pensamiento socioteológico. No. 13-14, 1999.
- 2 Escritor y pintor peruano. Catedrático de la Universidad de San Marcos de Lima. Director y fundador de la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende. México. Citado en Catálogo trece litografías y seis esculturas de Rolando López Dirube. Lyceum de La Habana, 1949.
- 3 Vinelita clorhídrica. (Acetato de vinilo clorhídrico "vinelita") [CH₂ CH Cl(X)] según la Union Carbide and Carbon Chemical Corp.) Los vinelita-clorhídricos tienen un alto grado de resistencia a óxidos concentrados, álcalis y alcoholes. La absorción de agua es prácticamente nula; esta resina también resiste al fuego. Dicha resina sintética, formulada con sus propios solventes y plastificantes, es un material inmejorable para la pintura al exterior, siempre que las formulaciones y pigmentos vayan de acuerdo. Es muy recomendable utilizar los pigmentos de la paleta al fresco y mezclarlos con la vinelita. David Alfaro Ziqueiros, "Como se pinta un mural". Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, 1985. Citado en apéndices, pág. 143.
- 4 Los diablitos íreme o írime, tienen una figura diabólica. Van todos cubiertos con tela burda de saco o con tela vistosa de diversos colores y caprichosos dibujos, por lo común geométricos. En la cabeza llevan como un capuchón puntiagudo en el cual hay simulados uno o más ojos y en su cima uno o varios penachos o muñones. Fernando Ortiz: La "tragedia" de los ñañigos. Publicigraf, 1993. Citado en los "diablitos", pág. 13.